

# Comentaris sobre dicció

ROSA-VICTÒRIA GRAS I PERFONTAN

**D**evers els anys vuitanta, quan vaig començar a fer classes de dicció catalana a l'Institut del Teatre de Barcelona, no passàvem enllà de la fonètica, més exactament, de *la fonètica correctiva* (ciència teòrica i ciència aplicada, en el nostre camp sovint se superposen). Costava d'aconseguir una bona qualitat dels sons que servirien de suport al contingut dels textos, i ens aturàvem en el pla de la substància de l'expressió. La majoria dels alumnes arribaven amb la parla interferida i sense conèixer gaire la gramàtica.

Pel que fa a les obres amb què treballàvem, la capacitat d'analitzar-les i d'apreciar-ne el valor dramàtic o literari era escassa: als alumnes els faltava el coneixement del lèxic que sobrepassa la quotidianitat. Per l'estranyesa amb què enfocaven els fets de llenguatge, es veia que no tenien l'experiència de viure en un espai cultural realment propi, en el qual creem o gaudim de la creació dels altres. També s'ha de dir que els criteris de selecció per a futurs actors i actrius del teatre de text, per paradoxal que sembli, no depenen bàsicament de la competència lingüística.

Els programes de dicció (assignatura a la qual em dedico avui dia conjuntament amb el poeta Lluís Solà), després de la fonètica i la fonologia, segueixen amb l'estudi dels prosodemes bàsics: l'accent, l'entonació, la durada... Pel que fa a les classes que feia, com he dit, a penes arribàvem a res d'això. L'assessorament que vaig fer als tallers teatrals, durant anys, va consistir en observacions del tipus: «asiàtic», no «assiàtic», fins al punt que hom podia pensar, sense ànim de fer-hi broma, que la finalitat de la dicció era corregir ensordiments.

Amb el temps la situació ha canviat; l'alumnat té més coneixements teòrics, ha llegit més en català: «fa més bé els exàmens escrits», comenten, la qual cosa no serveix de gaire a un professor de dicció. En aquesta precarie-

tat, hem mirat d'avançar cap a l'estudi pròpiament de l'elocució, malgrat l'entorn sociolingüístic, encara que s'ha de precisar que l'Institut del Teatre ha estat un lloc on no hem patit limitacions en la llibertat docent.

Els anys de pràctica em van dur a fer ús de recursos suggerits per estudiosos en el camp de l'entonació —en general limitada a l'observació dels canvis de la línia tonal en l'afirmació, en la interrogació, en els segments imperatius, en algunes interjeccions... És evident que el teatre no pot reduir l'estudi de l'entonació a aquests preliminars; com a vehicle del sentit, i en estreta relació amb la sintaxi i la puntuació, l'entonació és tema bàsic en l'escena. Parlo, és clar, de l'entonació que se superposa a aquella que informa sobre les característiques del grup al qual pertany l'individu (geogràfiques, de sostre social o merament personals). Haig d'aclarir també que sota el nom de «entonació expressiva» s'hi acumula molt material heterogeni i que allò vàlid per a un volum de fonètica general és incomplet per a la dicció. M'explicaré.

Cap allà als anys seixanta, Göran Hammarström va difondre els conceptes de *expressema* i de *contornema* (citats per A. Quilis, *Fonètica acústica de la lengua española*, 1981, p. 372). L'*expressema* es defineix com una unitat de contingut lingüístic referida a estats emocionals, actituds o sentiments dels parlants. Els *expresos* d'un *expressema* com és ara «aversió» són els graus o matisacions de l'«aversió». Amb l'*expressema* estem en condicions de denominar i, per tant, de definir tot allò que en l'anàlisi per a la interpretació d'un text teatral, d'un poema, apareix com un *continuum* confús, difícilment destriable amb temptatives massa subjectives. Sigui com sigui, penso que un director de talent no cal que faci ús dels instruments de la dicció per a indicar com vol que un text sigui dit, ni penso que els actors hagin de prescindir de la intuïció malgrat haver adoptat aquells

instruments.

Continuant amb els *expressemes*, podem dir que en un pla, que anomenarem *alfa*, hi ha les propietats distintives, els abstractes (odi, por, reticència, ironia, etc.), és a dir, els *expressemes* propis de l'odi, de la por, de la reticència o de la ironia; i en un altre pla, dit *beta*, hi ha els *contornemes*, les propietats fonètiques que indiquen com diem una cosa, les realitzacions concretes o entonacions que els parlants distingim com a pròpies de l'expressió verbal de l'odi, de la por, de la reticència, de la ironia, etc. Ben entès, ni els *expressemes* ni els sentiments (actituds, estats d'ànim, als quals es refereixen) no es troben en estat pur en la realitat i, per tant, les entonacions que els reflecteixen també es troben actuant conjuntament i en gradació diversa, segons si volem expressar més odi que temor, o més amor que recel, etc.; és a dir, amb més *expresos* d'odi que de temor, o amb més *expresos* d'amor que de recel.

Tothom coneix les entonacions que acompanyen la ironia, i serà capaç de produir-ne uns quants exemples d'acord amb un suport textual determinat. I qui diu la ironia diu moltes altres particularitats del comportament verbal que semblaria que no tenim codificades, però que en realitat les hi tenim. L'estudi de l'entonació, en el teatre, és pròpiament una qüestió semàntica, l'estudi de la semàntica en situació.

Quan uns guàrdies s'enduen el petit Astiàx (*Les troianes*, Eurípides, trad. de Carles Riba), i Hècuba diu:

Criatura, fill del meu pobre fill,  
ens despullen del teu alè iniquament,  
a la mare i a mi. ¿Què serà de mi?  
¿Què puc fer jo per tu, malfadat?  
T'ofereixo aquests cops que em pego a la testa  
i al pit: és això tot el que governo.

tenim un exemple clar d'*expressemes* de tendresa, de llàstima, de dolor, d'impotència, de desesperança. Els sentiments o actituds són explícits en el mateix text o fortament suggerits. Altres vegades no són tan obvis, perquè

la situació no és tan extrema com en l'exemple anterior. En el pla *beta*, l'entonació expressarà la conjunció de sentiments o d'actituds, en cada cas i segons la manera com ho llegim, perquè sabem que hi ha tantes lectures possibles com lectors.

Un cop he esmentat aquest recurs emprat en l'anàlisi del text destinat a la dicció, que sembla trivial perquè es confon amb una qüestió merament de terminologia, comentaré dos punts més referents al català per a l'escena:

### A) Necessitat de la precisió i de la capacitat de matisació del lèxic

Treballant amb els textos clàssics (traduccions de Carles Riba d'obres d'Eurípides o de Sòfocles, traduccions de Joan Oliver d'obres de Molière, obres originals de Josep Maria de Sagarra, textos de Gaspar Jaen Urban, de Biel Mesquida, de Martí Pol o de Maria Mercè Marçal i altres que seria llarg d'esmentar), amb textos d'aquests al davant, dic, no n'hi ha prou de conèixer les paraules i els girs que ens permeten d'accedir a la comprensió de

textos bàsicament referencials. Entre les moltes varietats de la llengua hi ha l'artística, que sembla que els qui recomanen reduccions del lèxic i d'estructura vulguin excloure del nostre àmbit cultural. No és nova, aquí, ni enlloc, l'existència d'aquesta mena de «crítics de la gramàtica i del lèxic que imposen clandestinament els gustos propis i opinions sobre la literatura creativa» (R. Jakobson, cito de memòria).

Per a il·lustrar què passa amb el català per al teatre em remeto a les diverses traduccions dels sonets de Shakespeare (també a la de les peces de Shakespeare, de Racine, de Molière) que trobem a disposició. Alguns alumnes en fan una valoració primària, però altres, que són més que alumnes, dissortadament també: es valora la traducció dient «bona» o «no bona», ignorant el concepte d'estil, sense considerar els valors intrínsecs d'una obra literària ni pensar per a quina finalitat ha estat concebuda la versió concreta (si per a la divulgació dels temes i aproximació a un públic poc entès en la matèria, si per a reflectir al més acostades possible les característi-

ques formals de l'original, si per a ajustar-se al sentit, optant, aleshores, per la prosa en traduir el vers). Sovint els traductors en qüestió són ells mateixos autors, poetes, i coneixedors a fons de la llengua de la qual tradueixen.

La valoració ingènua a la qual m'he referit més amunt fóra absurda en aquests casos, perquè en cada versió hi haurà, o hi hauria d'haver, elements estètics i psicològics diferents. Un exemple destacat, potser estrident i tot, d'això que pretenc explicar és la versió d'una reinterpretació dels clàssics, *Fedra*, de Racine, traduïda per Joaquim Ruyra, on aquest recrea, fins i tot el metre francès, d'una manera que a la vista sembla feixuga però que a l'orella sona molt bé. Prenc un breu fragment del parlament de *Fedra*, quan s'assabenta dels amors d'Arícia i d'Hipòlit:

... enutjant-me del sol i les celésties, abatuda,  
 \confosa,  
 sense altre déu, a qui invocar en ma angúnia,  
 \que la mort pavorosa!  
 El moment de finir, sotja que sotja, l'he esperat  
 \rat hores llargues.  
 De fel me só nodrida, em só abeurada en llà-



Biblioteca de l'Institut del Teatre (Barcelona)

FOTO: R.S.

\grimes amargues.

Aquest text ens pot agradar o no, però hi hem de reconèixer, a més de la correcció en tots els plans, els elements que fan que un missatge verbal sigui una obra d'art. Hi ha aconseguida l'evocació del món mític amb les connotacions de distanciament amb *màgic* que hi produeixen els arcaïsmes, els cultismes, les figures... per la banda de la significació, actuant paral·lelament amb la força plàstica del sons, amb les rimes, amb els accents, amb l'enfarfec mateix. Ens podríem estendre amb exemples que justament contrasten amb la inconsistència de versions agramaticals –que diria que són precipitades–, que fa gent que no sap prou la llengua d'origen ni el català tampoc, reduint-lo i alterant-lo. Em consta que alguna vegada ho han fet amb el pretext que un gir o un mot els sonava «massa català».

Ignoro la intenció que hi ha darrere la permissibilitat i fins i tot l'encoratjament de divulgació, publicació o representació de tals productes, havent-hi prou censors per a l'exigència de justesa i de correcció. No hi val l'excusa de dir que el públic *no ho entendreà*, en l'esfera artística, en la qual el context és més potent (el teatre). Shakespeare, posem per cas, té molts d'espectadors anglesos que íntegrament, mot a mot, tampoc no l'entenen. A més, exclouríem del gaudi general la dimensió insondable de tants racons de l'*art*, que justament ens atreuen per això, perquè són insondables.

De tot plegat, no en vull pas treure la conclusió d'una mala gestió de la llengua catalana per part dels qui se n'ocupen, però sí dir que tenen una visió incompleta d'allò que és una llengua, i dir també que constatem que el desprestigi del català es va estenent de les elits a la majoria dels parlants. No vull pensar tampoc que aquell afany de llibertat d'expressió pugui arribar a privar-nos de la llibertat d'expressar-nos si no se segueixen uns patrons de base ideològica.

**B) Des del teatre contribuïm a l'estudi del material fonètic, per mitjà del vers**

En l'obra, per altra banda, esplèndida, de Montserrat Badia i Cardús (*Fonètica i fonologia catalanes*, publicada en el 2000), en la part referida a l'elisió i a la sinalefa no ens hi parla dels

fenòmens del vers. L'autora relaciona directament –com també ho va fer Antoni Badia Margarit (*Gramàtica de la llengua catalana*, 1995)– l'elisió i la sinalefa amb el *tempo* (el fet de parlar més lentament o ràpidament), i aquest amb tres nivells elocutius que, perillósament per al futur del català parlat, valora: acurat, col·loquial i descurat.

L'autora introdueix el tema dient que el català té una pronúncia molt laxa –però no ens diu en relació amb quines altres llengües ni fa distinció entre els dialectes. Penso que per *laxa* entén que no hi ha marcada la frontera de mot amb un cop de glotis, però no crec que ara sigui el moment de repetir coses tan sabudes com allò de les llengües anomenades metafòricament «llengües riu», l'existència de l'apostrofació, etc. Si és en relació amb les altres llengües romàniques, hauríem de precisar si fem la comparació amb el castellà, l'italià, el francès...

Proposaria la lectura, en veu alta, és clar, d'uns versos com els següents, mantenint-hi el metre; són de la segona estrofa del sonet de Narcís Comadira «Retrat de l'artista als trenta-sis anys»:

Encara en els verds fèrtils dels fondals  
veus clarianes d'hores prou serenes  
però les flors s'hi han marcit. A penes  
hi haura el consol de baies tardorals.

Segons la definició de «l'estil acurat» desfaríem l'estructura del decasíl·lab, si fèiem hiats on el poeta fa les elisions i les sinalefes.

Diguem ara aquests versos de Martí i Pol, que acaben un poema escrit també en decasíl·labb:

la tramuntana repintarà els blaus  
del cel i les muntanyes, perquè encara  
puguem creure, tossuts, en la bellesa.

Si escollim de recitar o declamar el poema lentament, haurem d'establir les pauses per guanyar en lentitud, sense trencar les regles del català parlat, que el poeta reflecteix.

Vegem ara els alexandrins de la traducció de *El Cid*, de Corneille, on Josep Maria Vidal a vegades marca la cesura amb un hiat, d'acord amb l'original. Dins un parlament de Roderic hi ha:

Saps que una bufetada remou qui té coratge:  
l'autor he anat a cercar-ne, afectat per l'ultratge.  
L'he vist, i el meu honor i el del pare he venjat.

A part de l'exemple de hiat en el segon vers dels citats aquí, en el frag-

ment hi ha elisions i sinalefes, que haurem de respectar perquè els versos sonin com a tals, tant si l'elocució és lenta com ràpida.

Un altre exemple de conjunció de la convenció del vers i el sistema vocàlic el tenim al començament mateix del poema *En la mort de Rabindranath Tagore*, de Josep Palau i Fabre:

Et sabia d'infant, i ara ja t'oblidava:  
–la teva barba blanca, la teva ànima blava.

No cal insistir que l'elisió i la sinalefa no són directament relacionables amb el *tempo* ni amb una pronunciació acadèmica o «més deixada». Justament els poetes no són mostra de descurança en el llenguatge ni componen a part del sistema fonètic de la llengua concreta en què s'expressen. Si tenen la mateixa llengua, rústics il·letrats i poetes coincidirán en el ritme, en la pulsació, en el pas, establerts pels accents, propiciats o aturats per l'existència o absència d'elisions, sinalefes i altres fenòmens vocàlics.

Una altra cosa seria el parlar amb freqüents afèresis del tipus: «passa per qui» (*passa per aquí*), «gafa aquest llibre» (*agafa aquest llibre*), «vols nar-hi» (*vols anar-hi*) o de les frases que en el francès d'alguns registres ben expressius –parlades i escrites per a reflectir aquest llenguatge– hi ha supressions de parts de paraules, generalment a l'inici. Centrant-nos en el cas esmentat del català, llavors, sí que som davant un nivell descurat. Acabo aquests breus comentaris sobre dicció recordant que el ritme i l'entonació sociolingüística són hàbits d'elocució que difícilment deixem quan parlem segones llengües. ♦

